

Des femmes écrivent

Jeannine Paque



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2160>

DOI : 10.4000/textyles.2160

ISSN : 2295-2667

Éditeur

Le Cri

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1997

Pagination : 77-94

ISBN : 2-87277-013-5

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

Jeannine Paque, « Des femmes écrivent », *Textyles* [En ligne], 14 | 1997, mis en ligne le 15 octobre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2160> ; DOI : 10.4000/textyles.2160

Jeannine PAQUE

COMMENÇONS PAR LA FIN et par l'actualité littéraire immédiate. À Paris, le 4 novembre 1996, Jacqueline Harpman s'est vu décerner le Prix Médicis pour son roman *Orlanda* ². Déjà bien installée dans l'institution, reconnue en Belgique, où elle a obtenu le Prix Rossel en 1959, et à Paris, où tous ses livres ont été publiés (chez Julliard, Stock et Grasset), la voici distinguée sur la scène internationale par l'une des récompenses les plus prestigieuses. Interrogée par différents médias, et dans des interviews pour des chaînes belges de télévision, elle s'est présentée à plusieurs reprises comme un écrivain français de nationalité belge. Aucune autre définition ne s'est révélée nécessaire : ni le titre d'« écrivain belge », ni celui d'« écrivain francophone » (de Belgique) n'ont été invoqués. Pas plus que la désinence d'écrivaine, que Jacqueline Harpman abomine d'ailleurs. À Paris, il a suffi de dire : « J'écris en français ; je suis de nationalité belge et j'écris en français ; je me sens donc chez moi ». Sans tirer de généralités d'une déclaration prise sur le vif, on peut souligner qu'après une quinzaine d'années, « ici et maintenant », le propos d'une femme qui écrit en Belgique ne s'assortit d'aucun *malgré tout*, d'aucune résignation fataliste ou active. La lecture du palmarès des ventes, tant en France qu'en Belgique, convaincra le plus sceptique de l'excellente position de nos écrivaines sur l'échiquier littéraire ³. L'exclusion et la spécificité ne sont plus, comme elles l'étaient en 1980, les paramètres obligatoires pour définir l'inscription des femmes dans l'institution littéraire, pas plus qu'ils ne seraient suffisants aujourd'hui pour caractériser la position d'une littérature francophone comme la nôtre par rapport à l'espace français. Belgitude et féminitude ne sont pas des concepts obsolètes, mais des pratiques dépassées ou inopérantes. Dans le domaine des lettres, du moins.

Il n'en allait pas de même peu avant la décennie précédente. En témoignent différentes situations factuelles héritées ou encore en vigueur à ce

1 Nous renvoyons, pour un état des lieux plus complet et une option moins discriminative, à demain et dans un ouvrage plus général sur les écrits de femmes en Belgique (à paraître chez Labor).

2 Grasset, 1996. Ajoutons que ce prix a été attribué *ex æquo* à Jean Rolin, pour son roman *L'Organisation* (Gallimard, 1996).

3 Les tirages de Jacqueline Harpman et d'Amélie Nothomb devraient compenser bon nombre de frustrations passées pour la « pauvre Belgique ».

moment-là : l'extraterritorialité comme passage quasi obligatoire d'initiatives créatrices comme celles de Claire Lejeune animant des ateliers d'écriture au Québec, après avoir fondé à Genève *Les Cahiers internationaux de symbolisme* ; la réédition ou la diffusion en collections de poche d'œuvres majeures comme celles de Marie Gevers, de Madeleine Bourdouxhe et de Suzanne Lilar¹ ; la traversée des pesanteurs sociales par le biais de la recherche comme ce groupe d'étude psychopédagogique qui a traqué et démythifié l'image de la femme dans les manuels scolaires², ou par l'engagement dans l'action comme ces militantes féministes qui ont fondé *Les Cahiers du Grif* ou y ont collaboré.

Sans prétendre ranger toute la production littéraire depuis 1980 à l'enseignement du féminisme, ce qui serait en fausser la perspective, on ne peut ignorer l'apport d'un des mouvements politiques majeurs dans la seconde moitié du XX^e siècle, à la littérature comme à l'histoire des sociétés et des cultures occidentales. Nés des réflexions et des luttes des femmes et première revue féministe francophone, *Les Cahiers du Grif*³ ont été fondés en 1973 à Bruxelles. Ils cessent momentanément de paraître en 1978. Déjà le mouvement féministe a évolué vers une spécialisation et s'est recentré sur la recherche. Deux groupes se dégagent de « l'Université des femmes » : l'un s'adjoint un centre de documentation et lance une nouvelle publication, *Chroniques féministes* ; l'autre, animé par Françoise Collin, reprend en 1982 la publication des *Cahiers* qui paraîtront, à partir de 1984, aux éditions Tierce à Paris⁴. Bien que le mouvement féministe, d'abord marginal et subversif, se soit, au cours de son évolution, inséré dans l'ensemble social et politique et aujourd'hui « croise sa réflexion et ses luttes avec celles de son temps »⁵, son accès au champ culturel n'aurait pas été possible sans le déclencheur primitif de la révolte. Pour accéder à la production effective, il fallait traverser une phase d'explosion critique radicale et rejeter les clichés classificateurs comme ceux qui avaient fixé la « condition féminine » et qui reflètent la position dominante visant à aliéner les groupes minoritaires

¹ De la première, signalons que la réédition de *La Comtesse des digues* porte le n° 6 dans la coll. Espace nord (Labor, 1983) ; de la deuxième, que *La Femme de Gilles* doit attendre 1985 pour être diffusé dans la même collection, qu'enfin *Une Enfance gantoise* (Grasset et Fasquelle, 1976) est republié chez Marabout en 1986.

² Dont Evelyne WILWERTH, qui participe à la rédaction de *Les Femmes dans les livres scolaires*. Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

³ Issus du Groupe de Recherche et d'Information Féministes, dont l'abréviation permet de bons slogans : « Quand les femmes sortent leur Grif... », par exemple.

⁴ Pour plus de détails, on consultera le mémoire de Marie DENIS et Suzanne VAN ROKEGHEM, *Le Féminisme est dans la rue (Belgique 1970-75)*. Bruxelles, Pol-His, 1992.

⁵ F. COLLIN, « Pour mémoire », texte d'introduction dans chaque volume de la réédition des *Cahiers du Grif* (*Les Enfants des femmes*, *Le Corps des femmes*. *L'Amour et les femmes*. *La Société des femmes*. *Le Langage des femmes*. *Le Travail des femmes*. Bruxelles, Éditions Complexe, 6 vol., 1992).

comme déviant ou marginaux. Il fallait ensuite substituer à ces clichés une image inédite de la femme, une néo-féminité, nourrie de la maturation philosophique des pionnières mais engagée dans l'action, prête à dépasser le commentaire et le système par le politique.

Pour affirmer une présence, trop longtemps invisible et anonyme, les femmes ont dû modifier leur relation à la parole et à l'écriture. Elles se sont construit un langage spécifique, recours sans doute provisoire mais nécessaire pour accomplir la décolonisation de leur territoire. Dans un contexte propice à l'explosion des paroles minoritaires, ces années quatre-vingt voient se concrétiser dans l'action des femmes, en Belgique, et dans leur écriture, une radicalisation qui aboutit, avec *Les Cahiers*, à la création d'un espace propre. Les formes d'expression y seront richement diversifiées, mélangeant le littéraire au non-littéraire, car c'est par l'interdisciplinarité que s'inaugure la prise de parole qui veut la liberté et le pouvoir. Il importe de se définir, quels qu'en soient les modes. Ce renversement de situation débordé les premières phases de concrétisation : le rejet manifestaire de l'habitus féminin tel qu'il était codé par l'homme et la féminisation des noms de profession, par exemple. D'abord, les récits d'enfance, nombreux, font le compte et le conte des souffrances, des refoulements, des rages. Pour parler de la faim, de la soif, réelles ou symboliques, ils réinventent un langage, celui du corps, qui est aussi le langage du dévoilement, du scandale, de l'incongruité. Mais la féminité exacerbée, exhibée, qui surdétermine cette prise de parole relève encore de la dépendance lors même qu'elle manifeste le contraire. D'une certaine façon, revendiquer la différence et la cultiver permet d'éviter les vrais rapports de force, les affrontements et expose en outre au danger de cliquer un clivage social dont on postule à tort la naturalité¹. Pour dépasser les formules réductrices, le discours féminin affirmera sa singularité sans abandonner sa culture de dominé, mais en visant l'universalité. Les femmes qui écrivent résistent à l'uniformisation en décidant d'un certain bilinguisme, d'un polyglottisme. C'est en quelque sorte une attitude de bisexualité mentale et sociale que les écrivaines ont choisi d'assumer. Elles créent une forme de contre-culture qui destine peut-être la production lettrée des femmes à un certain messianisme. L'essentiel est d'avoir dégagé, non pas un espace féminin opposable à l'espace masculin, mais un espace pluriel.

Entre le masculin et le féminin, le néoféminisme ou féminisme postmoderne a créé une mitoyenneté où s'affranchiraient les monopoles et où l'échange, même violent, deviendrait possible. Pour entrer dans un rapport d'échanges interactif avec la culture dominante à prétention universelle et inscrire leur production littéraire dans le cadre légitime du symbolique, les femmes ont dilaté leur position de sujet minoritaire et mis fin à l'alternative

¹ Cf. Colette GUILLAUMIN, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de Nature*. Paris, Côté-femmes éditions, 1992.

simpliste entre le repli et l'assimilation. Le rire et le rire de soi leur permettent également d'abandonner la métaphore de l'errance, comme elles auront échangé le « je » souffreteux pour rejoindre un « nous » plus indistinct mais libérateur et efficace. À changer de nombre, elles ont fixé un « genre » (*gender*), catégorie plus spécifique, à tout prendre, que le sexe. Pour donner une forme littéraire à cet engagement, elles ont aussi gagné l'institution et le monde du livre, de la production à l'édition. Leur discours s'est soutenu de subversions, travaillant la langue au corps, dans ses usages les plus enracinés, pratiquant l'hybridation des régimes narratifs, des temps, des personnes, des ponctuations. À donner une nouvelle forme au contenu ancien d'une thématique réputée féminine – l'amour du père, la maternité, le ménage, l'enseignement, l'humilité, la soumission, les larmes – elles l'ont démythifiée, rendue à ses origines. Tandis qu'elles restituaient sa place au corps, sa liberté à la parole, sa pensée à la mort et un rôle fondateur à la mère, à la sœur, à l'enfant. « Dire. Proférer. Profaner. Obéir à l'ordre de dire, contre tout et contre tous et cependant pour tous » : ces déclarations « infinitives », encore guerrières, de Claire Lejeune ¹ trouvent, le ton péremptoire abandonné, un écho voilé dans les images fragmentées d'une chronique familiale que livre Françoise Collin dans *Le Rendez-vous* ; dans ses phrases brèves aussi, comme l'étaient celles de *Reine au jardin*, de Marie Denis ².

La voie royale de la tradition

En face des publications collectives ou individuelles franchement militantes et inaugurales, non pas d'une écriture, mais d'une position par rapport à l'écriture, dont nous suivrons les traces dans la plupart des écrits de la génération suivante, d'autres femmes écrivains refusent, au contraire, de se ranger sous une bannière commune ou, plus simplement, ne se sentent pas concernées par le combat des féministes. Bien que, pour différentes raisons, elles rejettent la dénomination d'écrivaine ou d'auteure, elles ont œuvré pour la *cause*, mais involontairement et de manière indirecte, dans une voie plus traditionnelle ; elles ne sont pas venues à l'écriture dans le contexte de libération évoqué et ne s'inscrivent nullement dans un mouvement collectif. Au contraire, la forme et le contenu autobiographiques qui s'imposent à un moment donné à Marguerite Yourcenar, à Suzanne Lilar, à Dominique Rolin, à Jacqueline Harpman, indiquent au premier chef un écart tout individuel. Mais il se fait que leur production autobiographique s'écrit dans le même espace historique et culturel que les textes féministes.

¹ *La Geste*. Paris, Ed. Corti, 1966. Rééd. Bruxelles, Labor, 1994.

² Tierce-Littérales : 1985 pour le récit de M. Denis ; 1988 pour celui de F. Collin.

Yourcenar vise l'assimilation à un seul genre. Est-il masculin ? Oui, dans la mesure où elle occulte toute adhésion féminine ou féministe personnelle et ignore superbement Beauvoir ou les militantes américaines. Mais, en même temps, elle écarte toute référence à son intimité de femme et à son homosexualité : son journal intime et ses papiers personnels sont scellés pour un demi-siècle. Alors qu'elle s'est attachée à publier d'elle-même une image conforme à ses vœux et qu'elle entendait diriger l'interprétation de ses écrits, à travers préfaces, conférences, interviews, correspondances et même édition critique, elle mime la systématique de l'Histoire dans *Le Labyrinthe du monde*¹. Ou encore, et surtout dans les deuxième et troisième volumes, elle cède à l'attrait du romanesque, évident dans la nature des commentaires et le travail sur le signifiant. Submergée pourtant par son individualisme, elle sculpte de soi et du monde une représentation intemporelle qui tend à l'universalité.

Dans *Une enfance gantoise*², par contre, et même dans *Les Moments merveilleux*³, Lilar prend position, comme elle l'avait fait dans ses essais, et quant au sexe, et quant au genre. À l'universalisme asexué, qui la tente cependant, elle oppose l'option androgynique, c'est-à-dire la complétude, la polyvalence. Sans refuser l'uniformisation si elle fonctionne pour les deux genres, elle tire bénéfice, accomplissement esthétique et passionnel du partage de deux rôles, fidèle à la vocation unitive qui fonde la totalité de son œuvre. Néo-classicisme ou modernité vraie ? Les plus féministes restent perplexes.

Tout autrement, Rolin s'acharne à la destruction du trivial déterminisme biologique en alternant historicité, prise sur le vif, et invention, mensonge libérateur. C'est pourquoi le récit sur soi est toujours recommencé et toujours différent, comme l'est le creusement inlassable du « roman familial »⁴. Son œuvre autobiographique, en effet, est un constant rebrassage des interférences de ce roman familial avec sa propre vie, qu'elle poursuit dans la souffrance, la joie, l'amour et la mort, mais toujours à travers les jeux de l'écriture et le travail qu'elle exhibe et détaille d'abondance. La seule réalité qui compte est l'écrit, qui dilue la vérité et la personne. C'est par cet infatigable et brillant exercice que Rolin se réapproprie les éléments de cette combinatoire qu'elle disloque et réorganise sans fin. Les différentes versions de ce roman réitéré – *L'Infini chez soi*, *Le Gâteau des morts*, *La Voya-*

¹ I. *Souvenirs pieux*. II. *Archives du Nord*. III. *Quoi ? L'Éternité*. Paris, Gallimard, 1974, 1977 et 1988. La référence aux deux premiers volumes anticipe sur la décennie 80 et le troisième a été édité après la mort de l'auteur (1987).

² Paris, Grasset, 1976.

³ *Cahiers Suzanne Lilar*. Paris, Gallimard, 1983.

⁴ Voir J. PAQUE, « Le geste autobiographique dans la littérature féminine : une esthétique », *Textyles* n° 9, 1993, pp. 273-286. Concerne également Yourcenar, Lilar et Harpman.

geuse¹, *Trente ans d'amour fou*, *Deux femmes un soir*² – portent des titres programmatiques, qui alternent le flou du fantasme et la précision comptable, l'imaginaire et le référentiel, tandis que leur détermination non personnelle n'annonce nullement l'omniprésence de la narratrice qui, pourtant, à travers les personnages les plus divers, ne relate guère qu'un règlement de comptes entre « moi et moi ». Après les volumes consacrés à des récits de rêves, conscients ou inconscients, mais mis au jour bien volontairement et qui jettent à nouveau des ponts entre autobiographie et fiction³, le dernier texte paru, *L'Accoudoir*, est plus que jamais « roman du je »⁴ et victoire de l'écriture. Écrire « je suis heureuse », c'est l'être. Autodéfense ou refus des lois de la vie comme de celle du genre romanesque, le « joli tour de passe-passe d'écriture » est une stratégie efficace, comme l'est le contrôle du quotidien le plus infime : monter l'escalier jusqu'au cinquième étage, s'accouder à la fenêtre et respirer du simple bonheur de regarder. S'il avait déjà permis à Dominique Rolin de « survivre à sa naissance », ce choix perpétuel lui permet aujourd'hui de résister à la vieillesse et de refuser le mot mort qui est « un terme grossier » ! Universelle sans doute, cette résistance se construit et se décline aussi au féminin.

Quant à Harpman, revenue à la littérature dans les années qui nous occupent⁵, elle s'enracine dans le courant féministe sans le savoir ou le vouloir, et même en le tenant à distance. À la différence des trois auteures que l'on vient d'évoquer, sa carrière est récente, si l'on considère les œuvres de la deuxième phase comme les plus décisives. Tout nous y engage, en effet, de *La Mémoire trouble*⁶ à *Orlanda*. Tout, sauf le style. Harpman a conclu un pacte avec le classicisme, avec la règle et les lois du genre dès sa première publication, en 1958⁷, et probablement dès sa première prise de plume. Elle y est restée fidèle, quelque quarante ans plus tard. Aussi la position qu'elle occupe aujourd'hui dans l'institution littéraire doit-elle peu à la persistance de cet attachement. Le jury du Médicis n'a pas, en distinguant *Orlanda*, couronné une « nouvelle *Princesse de Clèves* », comme l'avait fait le jury Rossel en 1959, en attribuant son prix annuel à *Brève Arcadie*⁸. Ce serait au contraire l'écart par rapport au modèle, woolfien ou autre, qui vaudrait aujourd'hui à *Orlanda* d'être sorti du lot. C'est que, depuis qu'elle a renoué avec l'écriture, Jacqueline Harpman prend des libertés avec le roman, ou lui délègue une seconde vie, une monstrueuse autonomie. Porte-

¹ Respectivement : Paris, Denoël, 1980 (rééd. Babel, 1996), 1982 et 1984.

² Respectivement : Paris, Gallimard, 1988 et 1992.

³ *Le Jardin d'agréments* et *Train de rêves*, parus tous deux chez Gallimard (1994).

⁴ Gallimard, 1996. Et toujours sous-titré « roman ».

⁵ Après quelque vingt ans de silence depuis *Les Bons Sauvages* (Paris, Julliard, 1966 ; rééd. Labor, 1992).

⁶ Paris, Gallimard, 1987.

⁷ Une nouvelle, *L'Amour et l'acacia*, publiée chez Julliard.

⁸ Paris, Julliard, 1959.

parole, argumentaire ou fer de lance, il s'adapte à tous les fantasmes, à toutes les violences, à toutes les incongruités, pourvu, dirait la voix *off*, « qu'il y eût un subjonctif dans la phrase ». L'option classique dans la forme est en quelque sorte un alibi : le *je* qui tient la plume rigoureuse ne peut pas être un autre, puisqu'il se tient bien à sa place et dans le bon usage. Au personnage d'éprouver le bonheur dans le crime, d'en découdre avec la famille, la société, la vérité, d'exprimer sa fureur ¹, ses désirs, de transgresser les règles et même de s'en inventer de propres. Si Harpman se défend d'avoir, avec *La Fille démantelée* ², écrit une autobiographie, appelons ce roman autofiction, puisqu'il manifeste tous les traits distinctifs d'un récit de soi, à la première personne. Centré sur le drame ordinaire de la filiation et de l'enfance, il doit à ses débordements et à une langue désentravée une position singulière dans l'ensemble des romans et nouvelles qu'il commande. Or, celle-ci se révélera décisive. De même qu'il transcende la pression du réel par un investissement dans l'écriture, que relaieront d'ailleurs certaines nouvelles de *La Lucarne* ³, ce texte débordé permet qu'à l'inverse les dérives imaginaires des romans ultérieurs se tiennent dans les limites de la bienséance. Le roman harpmanien peut dès lors énoncer les quêtes les plus souterraines, donner forme aux désirs les plus fantastiques, acter les violences les plus extrêmes puisqu'il n'en filtre que le rapport neutralisé, non signé, sinon par le sourire qui vaut tout un discours.

La marge triomphante

Une troisième voie, postérieure en termes de génération, et sans doute quelque peu héritière des précédentes, se dessine aujourd'hui. On trouve, dans les romans de femmes récents, une double tendance : une affirmation de la différence et le dépassement de cette différence. La persistance d'une thématique féminine, dans ce qu'elle a de plus archaïque et où sont encore évoquées la victime ou la guerrière, est assainie par le rire, réactivée par la dépense. Le pathos a fait place à l'ironie ; aux cris se sont substitués les monosyllabes, la voix blanche, le silence. C'est peut-être le rejet de tout code préétabli et de l'institué de la littérature en particulier qui donne à ces textes modernes de femmes une force singulière. L'option plurielle et le polyglottisme se manifestent dans le mixage des genres. Le rituel littéraire se repère partout, dans l'histoire, le document, l'essai, alors que la matière et la forme romanesques deviennent le lieu d'une réflexion. Avec Françoise Collin et Claire Lejeune, déjà, la poésie et le récit de fiction s'accompagnaient d'une réflexion philosophique ou naissaient d'une étude psycho-

¹ Pour rappel, les titres des romans récents : *Le Bonheur dans le crime* (1993) et *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (1995), tous deux chez Stock.

² Paris, Stock, 1990 ; rééd., Babel, 1994.

³ Dans le recueil du même nom : *La Lucarne*. Paris, Stock, 1992.

sociologique. La mise au jour des refoulements les plus profonds, l'expression des souffrances les plus intimes, des interdits, les dénonciations les plus violentes s'exorcisent par la prolifération artistique et par la fantaisie. L'appropriation de la langue ne se borne pas à apposer envers et contre tout la marque du féminin, pratique qui avait fleuri sauvagement dans les écrits militants, ni à resémantiser le lexique hérité. Elle s'infiltre plus subtilement à travers le jeu syntaxique, la confusion voulue des personnes grammaticales, l'intervention des fonctions, le travail sur les formes et sens verbaux. Nous verrons, par exemple dans les romans d'Anne François, Chantal Myttenaere et Amélie Nothomb, comment le dialogue est l'occasion de pervertir les genres, renvoyant les *je* dos à dos et jouant sur la duplicité du point de vue. Cette pratique révèle une conception nouvelle de la narration au féminin, où les incertitudes sur l'identité du personnage et la porosité des rôles sortent les confrontations de sexes ou de générations des relations traditionnelles. Les grands thèmes comme l'œdipe, l'amour, la naissance, la mort sont revisités sous le regard de la femme qui multiplie les possibles. L'imagerie la plus familière devient le microcosme de problèmes universels. Si la femme est sujet dans bon nombre de ces écrits, elle s'en va explorer le domaine de l'autre. Elle utilise le langage du corps et celui du désir pour démythifier les droits d'appropriation, de répulsion ou de rejet. Ailleurs, elle favorise les interactions par la dialectique. Elle régule sainement les échanges et dilate l'autonomie du moi vers la socialisation.

Ce serait cependant une erreur de croire la littérature des femmes vouée à l'idéalisation. Loin du chromo du *fumetto*, qui, bien qu'il soit destiné aux femmes en priorité, est bien souvent une production masculine et reflète tous les stéréotypes d'une société machiste, l'écriture des femmes demeure un moyen de combattre précisément par la transgression les images toutes faites : les clichés sociaux et les clichés littéraires. Même métaphorisée, l'horreur du monde n'échappe pas à la réflexion féminine. La dimension historique peut se développer à partir du plus quotidien des faits, la valeur sociologique se dégager du sordide le plus individuel. Des femmes ont dit cette horreur à vivre, à travers des textes remarquables par leur effet de réversibilité. Certaines, comme Nicole Malinconi et Caroline Lamarche, ont choisi la retenue, la rigueur, le non-dit, le ténu, le blanc. D'autres, comme Amélie Nothomb ou Marie-France Collard, misent sur l'excès, le dépassement, la logorrhée, l'injure et le scatologique. Les unes et les autres, par des voies opposées, dénoncent et déjouent l'abjection par une manière de transcendance esthétique de la démesure, en creux ou en monstrueuse protubérance. Ces tendances extrêmes ne reflètent qu'un aspect de la complexité d'une production féminine dont l'originalité, tout compte fait, serait, après l'intégration des modèles, de les briser pour construire à neuf, non pas selon de nouvelles normes, mais en toute liberté. L'héritage vrai du féminisme, conscient ou non, c'est la substitution d'un nouveau regard à l'ancien, le souci d'une image personnelle de soi et du monde qui renverse

l'image imposée depuis toujours par l'autre. Comme on va le voir, cette résolution passe moins par un changement de thématique, que par une opposition de point de vue.

Écrire au féminin ?

La diversité des (re)mises en perspective explique que le récit au féminin paraisse à première vue atypique ; à résilier l'attachement à telle filière traditionnelle, à tel genre éprouvé, le projet n'aboutit pas toujours à une formule cohérente. Voilà peut-être le lieu de l'innovation : se libérer des contraintes du genre, ce serait en affirmer un autre, le sien, assimilable à l'autre « genre », dans l'acception du *gender* anglo-saxon, pour lequel nous n'avons pas de meilleur mot. L'éternel féminin était un fourre-tout, la littérature féminine serait-elle un avale-tout ? Si les œuvres de femmes ont pour effet de rendre inopérante ou floue la distinction entre les genres littéraires, elles refusent aussi de se ranger dans l'autre carcan que serait une catégorie sexuée : le roman féminin, la poésie féminine, le théâtre féminin seraient de nouveaux mensonges et le reflet du stéréotype rejeté. Écrire au féminin, au contraire, revient à sortir de l'exclusion et du silence tout ce qui était interdit et jusque-là indicible. L'œuvre protéiforme, l'écriture mosaïque indiqueraient donc un dépassement plutôt qu'un accomplissement du rôle féminin et cette disponibilité aux bien-nommés « tropismes » en tous genres caractériserait alors l'inscription des femmes dans la littérature contemporaine¹.

Le moment est venu de présenter un corpus que je crois représentatif des tendances du récit au féminin. Il est, on s'en doute, diversifié, et ne prétend nullement à l'exhaustivité. La lecture et donc le lecteur, la lectrice en l'occurrence, indexent le « genre » (féminin) des textes, un caractère sexué qui, à d'autres, semblera discutable. Il en ira de même pour le choix des œuvres et des auteurs, que je n'ai pas assigné au hasard, mais qui n'échappe ni à l'aléatoire ni à la subjectivité. J'aurai probablement fait spontanément la part trop belle aux nouvelles écrivaines parce qu'elles se sont imposées à moi sans l'écran de la reconnaissance, et selon un itinéraire jalonné de rencontres, d'affinités, de communautés entre des femmes qui n'ont écrit sous aucune école, ni réclamé aucune autre enseigne que la leur. Certaines sont même rebelles à la féminisation de leur activité. Il suffit à beaucoup d'être reconnues poétesses ou romancières, sans se soucier trop des étiquettes répugnant à certaines, comme *écrivaine* qu'affectionnait pourtant Colette et *auteure* qu'a depuis longtemps validé le Québec : respect de la norme oblige encore ! Il est d'autres convergences, majeures celles-là et probablement durables.

¹ Voir, à cet égard, le chapitre « Où l'on reparle de "littérature féminine" », dans Camille AUBAUD, *Lire les Femmes de Lettres*. Paris, Dunod, 1993, pp. 166-169.

Lieu commun dans la thématique des récits de ce corpus, la représentation de la femme, non seulement d'un point de vue ontologique, mais dans son individualité de personnage, unique et mouvant, tout accidentel qu'il soit. Ce personnage féminin, récurrent, massif ou pluriel, est décrit ou se définit de l'intérieur, qu'il parle en *je* ou en *elle*, sans pour autant se limiter à l'introspection. Même s'il s'y livre souvent, avec obstination, complaisance ou douleur, il ne cesse d'être parcouru par la conscience de l'ailleurs et de l'autre. Nathalie Heinich légitime à juste titre la valeur sociologique de la représentation de la femme dans le roman, quel que soit d'ailleurs le sexe de l'auteur qui entreprend de la représenter¹. Mais on ne peut s'empêcher d'observer que, s'agissant d'un auteur féminin, la recherche d'une identité féminine à travers un personnage risque de se charger confusément de connotations sexuées, auxquelles, à tort ou à raison, le lecteur est bien près d'ajouter foi. L'exclusion, l'invisibilité, la blessure, la dissolution, mais aussi leur contraire, sont des thèmes si fréquents dans les fictions qui nous occupent, qu'ils tendent à imposer une image de la réalité. Serait-ce que les femmes écrivent ce que la société ne leur permet pas de dire ? Faire de sa vie un roman (littéralement) équivaut à créer et, sans nul doute, à vivre autrement. Il semblerait que les femmes en littérature aient inversé le phénomène de l'illusion réaliste et que leurs romans ou leurs récits de fiction structurent, totalisent, mettent en cohérence une vie sans cela inaboutie ou asociale. « Une » vie, et pas nécessairement la leur, s'entend.

Certains textes l'exhibent de toute évidence. Autobiographiques ou non, ils ont valeur de document littéraire. Gaëlle Rivage, dans *Vie privée*², structure la réalité de ce qu'on appelle le quart-monde parce qu'elle lui donne le corps d'un récit, d'un écrit qui dépasse le témoignage, qui parle d'une voix singulière, dit le dénuement, la saleté, la haine « sans savoir à qui l'adresser ». C'est ainsi que la narratrice, qui joue « les couples toute seule », a un jour mis « (son) cerveau sur papier » et a « commencé à vivre en écrivant ». Comme le remarque Toni Morrison, à propos du motif de la noirceur et de sa figuration symbolique dans le roman « blanc » européen : « Les écrivains savent ce qu'ils font »³. Et d'évoquer, sur le territoire américain, cette fois, « les nouveaux habits de l'immigration » ou l'apprentissage de la « transaction » bien plus efficace que l'adaptation. C'est bien la transaction qui oriente l'écriture de Leïla Houari, qui découvre dans l'errance entre deux terres, le Maroc et la Belgique, le pouvoir d'une prose poétique et le droit de « s'exprimer en son langage quand on n'a pas droit de cité ». Comme ils jettent un pont entre la réalité et le rêve, entre le ro-

¹ *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris, Gallimard, 1996.

² Cuesmes, Éd. du Cerisier, 1990.

³ « À propos de *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal », dans Toni MORRISON, éd., *Playing in the dark*. Trad. P. Alien. Paris, Christian Bourgois, 1993.

man et le poème, *Zeida de nulle part* et *Quand tu verras la mer*¹, à la faveur d'une structure éclatée du récit, rendent justice à une culture de l'entre-deux où le mot race serait devenu métaphorique et la référence, plurielle. Qui fait le mieux sens, dans la constellation des garants littéraires, Arthur Rimbaud ou Claude Simon fournissant l'épigraphe qui convient tout à la fois à l'immigré, à l'écrivain et à la femme : « Je est d'autres. D'autres choses, d'autres odeurs, d'autres sons, d'autres personnes, d'autres lieux, d'autres temps... »² ? Dans *Terrain vague*³, Layla Nabulsi procède elle aussi à une transaction entre deux cultures, mais à travers un tissage textuel plus contrasté qui, dans la contiguïté de deux mondes, de deux sexes, souligne davantage la distance rédhitoire que la possible fusion. À preuve, le langage du corps clairement sexué et l'alternance entre deux régimes narratifs, que souligne la typographie des textes, l'un de discours et en italique, l'autre de récit et en romain, avec parfois une configuration de poème calligrammatique.

Nombreux sont les récits qui disent l'horreur à vivre, dans la famille, dans la société ; avec la mère, avec un homme, avec les autres, avec soi-même ; sous le poids de l'inégalité, de l'injustice, de l'anonymat ; victime des déterminismes, de la maladie, de l'angoisse, ou végétant dans l'incomplétude, l'impuissance, l'attente de la mort... Rien de tout cela n'est bien neuf ni n'appartient en propre au féminin. Par contre, le récit qui en est fait, au lieu de se fondre dans la norme ou de recourir à l'hypercorrectisme classique que s'imposaient les femmes autrefois, s'insurge à sa façon contre les pratiques narratives usuelles. À première vue, le texte semble dépourvu de dessein préparatoire et rebelle à toute organisation hiérarchique. On n'y repère pas ou guère les signes familiers d'une progression, logique ou chronologique. Le souci de chaîner ou de combiner les faits s'efface. Au liant, au lissé de la narration traditionnelle, ces récits préfèrent les heurts d'un rythme syncopé, l'imprévu du surgissement, l'irrégularité de la saccade. L'impromptu, la dérive, l'hésitation voire la fracture déroutent l'écriture comme laissée au gré de la rêverie ou au hasard de la plume, vouée à l'impulsion de l'instant. La vision se neutralise au présent, seul gage apparent, avec les personnes grammaticales, sauf exceptions, de cohésion textuelle. Ces pratiques ne vont pas toujours sans quelque maniérisme, comme s'il fallait prendre ses distances à l'égard des normes, ou du recul quant à soi.

À vouloir saisir tous les miroitements du sujet traversé par la vie de chaque instant, noter tous les tropismes, multiplier les occurrences, accumuler les intersections, le texte parfois se gonfle d'effets et s'essouffle de sa virtuosité même. L'excès d'ombres chinoises fait oublier la lumière et nuit au tableau, à moins qu'il ne s'agisse que d'un jeu et qu'il suffise au lecteur

¹ Paris, L'Harmattan, 1985 et 1988, respectivement.

² Cité dans *Quand tu verras la mer*, op. cit., p. 5.

³ Paris, L'Harmattan, 1990.

d'éclairer mieux sa lanterne. Heureusement passagère, la tension ostentatoire vers l'écart semble toutefois, à travers certaines productions, relever davantage d'un acharnement dans la singularisation que d'un souci esthétique. Stratégique ou fortuite, cette poursuite obstinée de la forme inédite, de l'écriture personnelle ressortit peut-être au combat de la minorisée ou de « l'entrante » dans le club fermé ou restreint de la légitimité. Accès d'autant plus aventureux quand on débute, fût-ce avec un coup d'éclat, comme Martine Depret et *Les Ombres du pinceau*¹, que l'on joue sur les terrains d'élection des plus grands, comme Nadine Monfils dans ses *Contes pour petites filles perverses*², ou que l'on ose mettre en littérature des cas cliniques et suivre au quotidien la désintégration de l'être ou du social dans univers délirant, comme Sophie Buyse dans ses deux romans. Il faut préciser qu'ici le maniérisme peut atteindre des sommets esthétiques, tant dans *La Graphomane* que dans *L'Escarbilleuse*³, dont les titres sont à la fois surprenants et programmatiques. Le souci de rénover les pratiques narratives n'exclut pas que l'on emprunte les chemins déjà foulés d'un genre éprouvé ou familier, le roman épistolaire – *La Graphomane* à son meilleur dans le délire, *Le Maître d'or* de Monique Thomassetie, en son jardin plus calme⁴ – ou le polar, par exemple, où opère Pascale Fonteneau⁵, compagne en série noire de Nadine Monfils⁶. Peut-on ranger dans ce paragraphe Amélie Nothomb, écrivaine confirmée s'il en est, dont la virtuosité parfois gratuite, dans *Péplum* par exemple⁷, reste le plus souvent séduisante, associée qu'elle est à une idée de départ toujours étonnante et à un scénario éblouissant dans son dessein ? Les tours de passe-passe des dialogues, autre exercice de style richement illustré autrefois, s'emballent de leur brillant et à la longue se mécanisent.

Il faudra, dans une étude ultérieure et plus approfondie, montrer et analyser l'apport authentiquement créatif de ce qui est, somme toute, un style, lorsqu'au-delà de son artifice ou de son entendement secret, il génère une cohésion inattendue, née de son hybridité même. *Les Chignons*, de Geneviève Bergé⁸, juxtapose des textes courts ou concentrés comme des vi-

¹ Bruxelles, Éditions Memor, 1996.

² Monaco, Éditions du Rocher, 1995.

³ Respectivement : Toulouse, éd. L'Ether vague ; 1995, et Le Rœulx, Talus d'approche, 1995.

⁴ Avin / Hannut, Luce Wilquin éditrice, 1996.

⁵ *Confidences sur l'escalier. États de lame. Les Fils perdus de Sylvie Derijke*. Paris, Gallimard, Série noire, 1992, 1993 et 1995. Le dernier, *Les Damnés de l'artère*, aux éditions Baleine, 1996.

⁶ *Une petite douceur meurtrière*. Paris, Gallimard, Série noire, 1995.

⁷ Paris, Albin Michel, 1996. Rappelons les titres précédents : *Hygiène de l'assassin*, 1992 ; *Le Sabotage amoureux*, 1993 ; *Les Combustibles*, 1994 ; *Les Catilinaires*, 1995. Tous parus chez le même éditeur.

⁸ Paris, Gallimard, 1993.

gnettes, en une constellation qu'organise une harmonie discrète. *Natale*, d'Anne-Marie Hamesse, *Quatre variations sur une fugue*, de Françoise Houdart ¹, cherchent et trouvent à renouveler la pratique du simultanisme. *La Dernière Répétition*, de Claire Jaumain, et, plus récemment, *Je*, de Françoise Danthine ², confrontent, chacun à son rythme, différents régimes, différentes instances, différentes temporalités, dans un récit dévolu aux correspondances. *Fissures*, d'Élisa Brune ³, étale une collection de notes, notices, notules, manières de vers et détaille, dans un inventaire qui n'est pas sans rappeler le versant ironique de la poésie surréaliste, des tropismes, ici encore, regroupés sous quatre rubriques thématiques. *La Petite Fille aux pieds de fraise*, d'Annie Préaux ⁴, développe le thème majeur de la femme rompue dans une structure éclatée mais réitérée, qui alterne la narration première et sa duplication fantasmatique, car peindre et écrire tiennent lieu d'un enfantement, le surpassent en spontanéité créatrice.

Les modifications des catégories narratives relatives à l'organisation interne, au temps, au personnage vont de pair avec le morcellement du tissu textuel qu'elles favorisent. Elles traduisent (ou impliquent) une prédilection pour la nouvelle, le chapitre court, l'instantané éphémère, le fragment, parfois la ligne ou le vers. La cohésion du recueil ou du volume est implicite, souterraine, de l'ordre de l'infime, mais soutenue malgré tout par l'instance narrative, assignée ou non au personnage principal, qui gère tout un système de correspondances indirectes. Cette médiation joue aussi dans la représentation des lieux, étroitement reliés à la personne romanesque par une référence précise ou par le biais de la symbolisation et le plus souvent, à son image, féminisés. Est-ce le regard de l'écrivaine qui les féminise, ou certains lieux ne sont-ils soutenables que par des femmes, parce qu'ils sont habités de leur souffrance, réservés à leur parole, parce qu'elle seule vient du silence ? Nicole Malinconi, Anne François, Caroline Lamarche ont tenté de dire l'indicible de l'hôpital, de la maison, de la chambre. Qu'il s'agisse d'y mettre au monde ou d'y avorter, comme dans *Hôpital silence* ⁵, d'y approcher la mort ou d'en guérir, comme dans *Nu-tête* ⁶ et dans *Ce que l'image ne dit pas* ⁷, d'y affronter la douleur aveugle pour survivre à l'amour, comme dans *La Nuit l'après-midi* ⁸ : toutes trois expriment, sur un mode différent mais les yeux fermés, une prégnance intime du lieu qui les enveloppe et qu'elles nourrissent en retour de la présence, que l'on dit physique,

¹ Parus tous deux chez Luce Wilquin éditrice, 1994 et 1995, respectivement.

² Tous deux aux Éperonniers, 1995 et 1996.

³ Paris, L'Harmattan, 1996.

⁴ Bruxelles, Labor, 1996.

⁵ Paris, Minuit, 1985 ; rééd. Bruxelles, Labor, 1996 – en même temps que *L'Attente*, paru en 1989, chez Jacques Antoine.

⁶ Paris, Albin Michel, 1991 ; rééd. Labor, 1993.

⁷ Albin Michel, 1995.

⁸ Paris, Spengler éd., 1995.

de leur corps mis en mots. En complément logique de ce pressentiment secret du monde, elles scrutent, toutes trois aussi, l'infini intérieur qu'elles ne cessent de suggérer à mots couverts.

Chez Malinconi, le travail poétique opéré sur le tragique quotidien se devine dans l'économie d'une écriture resserrée, contractée à l'essentiel, dépouillée jusqu'à la nudité, dont *Nous deux*¹ est l'exemple par excellence. Avec ses deux romans, Anne François a mis au point un double langage, regardé et regardant, celui du dedans, celui du dehors en quelque sorte, comme si la vérité se devait d'être dite et contredite, nécessitait l'oxymore. Caroline Lamarche, dans son recueil de nouvelles, *J'ai cent ans*², et surtout dans *Le Jour du chien*³, qu'elle appelle « roman par nouvelles », fait sens de l'impression la plus ténue, de l'imperceptible, du banal, du dérisoire dont elle dilate le pouvoir primitif jusqu'au symbolique le plus complexe, jusqu'au sacré. Rien n'est innocent, chaque nouvelle, chaque chapitre du roman est relié aux autres par le fil rouge du désespoir et par la liturgie polyphonique qui en dévoile progressivement le noyau dur. Le morcellement n'est que le découpage graphique qui détaille le chaos pour mieux l'ordonner selon une idée structurante. Aussi, chaque texte se différencie des autres tout en lui ressemblant et décline, sous la métaphore changeante de l'impulsion esthétique, la figure commune qui subsume le geste de l'écrivain. Pour chacun des textes, le lecteur redevient « le visiteur » attendu « avec angoisse et désir », qu'évoque la dernière nouvelle de *J'ai cent ans*, mais aussi le destinataire d'un message codé, celui d'un écrivain authentique et *professionnel*.

Ces quelques traits que l'on vient d'observer dans la fiction narrative au féminin ne se retrouvent pas dans tous les récits évoqués jusqu'ici, loin s'en faut, mais leur fréquence et leur reproduction en signalent à suffisance le caractère distinctif. L'innovation peut se manifester moins ostensiblement, par des jeux internes et plus discrets sur la structure narrative. Plus respectueux en apparence des lois du genre romanesque – touchant notamment les rapports de causalité et de logique dans la séquence, le maintien d'une intrigue, le suivi d'une progression... –, le récit va pourtant briser la chronologie, mélanger les temporalités et alterner coupure et collage qui déconstruisent le texte et le fragmentent de l'intérieur. L'effet de rupture devient un mode de relation, passé et présent cohabitent dans une complicité trouble, rêve et réalité interfèrent. Françoise Lalande introduit avec bonheur cette brisure de la linéarité dans une narration libérée et disponible, ouverte à tous les influx des émotions. Dès *Le Gardien d'abalones*⁴, son premier roman, si fourmillant d'indices que le lecteur s'en étourdit, elle

¹ Bruxelles, Les Éperonniers, 1993.

² Lausanne, L'Âge d'Homme, 1996.

³ Paris, Minuit, 1996.

⁴ Bruxelles, Jacques Antoine, 1983 ; rééd. Labor, 1994.

brouille les possibles narratifs autour d'un personnage féminin qui détient seul le code de communication. *Cœur de feutre*¹ démonte plus ostensiblement le mécanisme de la mémoire et d'une rétrospective soumise aux affects. Mais le troisième roman, *Daniel ou Israël*², au long d'une lente remontée vers les origines, voit s'élaborer une stratégie de la spécularité où l'accident et la folie sont le passage obligé pour la remémoration d'une judéité insoupçonnée, pour l'anamnèse difficile et libératoire. La conjonction de deux temporalités et le récit qui s'incarne et se souffre sur un lit d'hôpital psychiatrique n'est pas sans rappeler *La Derelitta* de Vera Feyder³.

On retrouvera la thématique de la femme blessée et celle de sa reconstruction, traitées en un contrepoint qui va du regard sur le mur nu et répulsif de l'enfermement clinique au regard intérieur, dans *Briser la fenêtre* de Liliane Schraûwen⁴. Et dans *Journal d'Hannah* de Louise L. Lambrichs⁵, celle de la judéité dont on doit garder le secret, vécue à travers le drame féminin de l'avortement imposé, chargé de culpabilité, assimilé à l'holocauste et à la souffrance de toute « innocence persécutée », dont la « conscience juive » est solidaire. La forme du journal, où apparaissent en clair la présence et l'absence, l'aveu et la difficulté de dire, le cauchemar de la mémoire et le combat contre l'oubli, trouve ici le meilleur de son utilisation, raffinée jusque dans la mise en pages expressive.

D'autres romans miment ou s'approprient la forme du reportage, garante de fidélité à l'égard de la chose racontée. L'auteur peut être ou avoir été vraiment journaliste, comme Marie-Claire Blaimont qui, dans *Black Lola*⁶, réussit l'amalgame entre l'histoire personnelle de la narratrice et la photographie d'une époque et d'une région déshéritées, « no man's land des rêves avortés », à travers les problèmes de société que connaît le Pays Noir, dont les enfants peuvent être des exclus à vie, comme le réfugié politique renvoyé au pays fratricide. Le premier roman d'Irène Kaufer, *Fausse pistes*⁷, est lui aussi ancré dans l'histoire immédiate, celle qu'a pu observer et analyser l'auteur qui a collaboré à l'hebdomadaire d'extrême-gauche *Pour*. Liliane Schraûwen, déjà évoquée, avait, dans un premier roman, *La Mer éclatée*⁸, traité du malheur social sur fond de violence et d'horreur, sur un mode plus romanesque, il est vrai, soutenant la progression narrative à la faveur d'une structure morcelée selon la variation du point de vue, comme on a pu déjà l'observer maintes fois. Pascale Tison, dans *Le Velours*

¹ Bruxelles, Jacques Antoine, 1984.

² Paris, Acropole, 1987.

³ Paris, Stock, 1977 ; rééd. Labor, 1994.

⁴ Bruxelles, Les Éperonniers, 1996.

⁵ Paris, Éditions de La Différence, 1993.

⁶ Cuesmes, Éditions du Cerisier, 1994.

⁷ Bruxelles, Éditions Luc Pire, 1996.

⁸ Paris, Régine Deforges, 1992.

de Prague ¹, raconte l'exil d'hommes et de femmes qui ont dû quitter leur pays natal et errer d'une ville à une autre, ni tout à fait malheureux, parce qu'ils ont emporté leur liberté avec eux, ni tout à fait aptes au bonheur, parce qu'ils gardent une meurtrissure-écran qui leur brouille les plus beaux paysages et oblitère toujours un peu leur adaptation. L'exil est décrit d'un triple point de vue : de l'extérieur et brièvement, selon une information objective et à l'aide de données minimales, pour chaque individu ou groupe, avancé simultanément ; de l'intérieur, et selon la réactivité de chacun que nuancent le sexe, les ressources, les talents et le caractère ; enfin, et c'est le plus subtil, à travers la difficulté initiale puis résiduelle de la pratique obligée d'une nouvelle langue. Pascale Tison s'applique à restituer par le menu et l'analyse cet apprivoisement du langage qui subsume tous les autres et est le lieu d'un questionnement étrange, sur le français, en l'occurrence.

Paradoxalement, je terminerai ces observations sur des récits féminins contemporains, par l'évocation de ceux qui actualisent la figure féminine la plus traditionnelle, la plus fréquemment représentée dans la littérature occidentale, comme le démontre Nathalie Heinich ², qui dégage de la lecture approfondie de quelque deux cent cinquante titres la constance d'un « état particulier ». Cette figure féminine récurrente dans tous les registres de la fiction, qu'elle nomme « le complexe de la seconde », parfois de « la tierce », serait l'équivalent féminin et romanesque du complexe d'Œdipe. À travers le statut du personnage qui l'incarne, elle décèle l'économie du roman qui révélerait ainsi un phénomène de société. Cette « seconde » sera la maîtresse, que nous retrouvons dans les deux romans de Michelle Fourez, *Les Bons Soirs de juin* ou *Le Chant aveugle* ³, ou la fille, dont Chantal Myttenaere relate le voyage vers le père, pour toujours *Le Voleur de fenêtres* ⁴, ou simplement celle-là qui est différente des autres, dont Ariane Le Fort se demande comment ils font ⁵. Toutes reprennent peu ou prou le fardeau d'Élisa, *La Femme de Gilles* ⁶, dont on ne sait lequel est le plus lourd à porter, de l'épouse trompée ou de la victime d'une vie stagnante et du malheur social. Elle en est elle aussi l'héritière, en quelque sorte, cette veuve de toujours... *Née Pélagie D.* de Françoise Houdart ⁷, qui n'a eu accès à la vraie vie que sur cartes postales et ne touche au rivage de sa propre identité que pour mourir soi dans la mer.

¹ Bruxelles, Les Éperonniers, 1996.

² *Op. cit.*

³ Alinéa, 1992, pour le premier. Luce Wilquin, 1996, pour le deuxième.

⁴ Bruxelles, Les Éperonniers, 1992.

⁵ *Comment font les autres ?* Paris, Seuil, 1994.

⁶ Paris, Gallimard, 1937 ; rééd. Labor, 1985. Et pour rappel, l'étonnante théorie des héroïnes de Madeleine Bourdouxhe.

⁷ Bruxelles, Luce Wilquin, 1996.

J'ai passé sous silence le tribut à accorder aux plus anciennes, ou aux plus connues. À Béatrice Beck, toujours présente aux tables des libraires. À Françoise Mallet-Joris, inlassable révélatrice de ces « états de femmes » déjà évoqués, comme ces dernières héroïnes dans *Les Larmes*¹, l'une battante et l'autre pas. À la littérature pour la jeunesse et à Anita Van Belle, à la jeunesse elle-même et à Christine Avenir², dont les jeux précoces avec la tendresse et la haine, avec l'humour et le cynisme, avec la langue élevée au niveau d'un style déjà, n'ont pas fini d'étonner. À toute la littérature du jeu qui est loin d'être mineure, et qui tonifie l'univers narratif d'inventions bien menées et drôles, comme le font Anne-Marie La Fère, Évelyne Wilwerth ou Françoise Lison-Leroy³. Il aurait aussi fallu rendre justice à d'autres genres ou sous-genres, quelque peu apparentés à la fiction romanesque, comme la biographie ou la critique quand elles se formulent lettrées ou tentent de lire, dans la littérature féminine ou dans l'apport féminin à la littérature des deux sexes, ce qui n'a pas été lu. Il est vrai que le récit romanesque permet, mieux que toute autre voix, de conjuguer la théorie et l'action. De conjuguer rigueur et dérive, orthodoxie et perversion. Seul, il accepte la confusion la plus radicale des genres et s'ouvre à ces œuvres protéiformes des femmes qui récusent toute hiérarchie des valeurs institutionnelles en matière littéraire et brouillent les perspectives légitimes.

Qu'est-ce que la littérature féminine ?

Vouloir définir une littérature féminine a été d'abord le vœu d'un moment, une manière de prendre la parole, mais, comme l'indique Françoise Collin, la littérature féminine n'est ni réductible à la féminisation, ni nécessairement une littérature de la « cause des femmes ». Le féminisme en littérature serait l'intervention conjointe d'une poétique et d'une politique, que celles-ci soient d'un sexe ou de deux, le vrai problème étant la sexuation du neutre. D'ailleurs, la question se repose inlassablement, à preuve la reconsideration qu'opère encore Julia Kristeva de ce qu'il faut bien appeler la « bisexualité féminine », réelle ou symbolique : « serait-elle l'objet par excellence de la littérature ou de l'art ? »⁴. La bisexualité psychique restant une « Terre promise », un cadre à incurver « vers la peu dicible et fortement sensible contrée de nos mères muettes ? »⁵.

¹ Paris, Flammarion, 1994.

² *Le Cœur en poche*. Paris, Mercure de France, 1988 ; et *Le Diable peint*, ibid., 1990.

³ À titre d'exemples et respectivement : *Aux six jeunes hommes*. Paris, Calmann-Lévy, 1988 ; *Histoires très fausses*. Paris, Chambelland, 1985 ; *Histoires de petite elle*. Bruxelles, Luce Wilquin, 1996.

⁴ À propos de la bisexualité d'Albertine, « placée en point de mire du fantasme du narrateur proustien », dans *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse I*. Paris, Fayard, 1996, p. 221.

⁵ *Id.*

Pour en revenir à la belgitude ou à l'appartenance « communautaire » de nos écrivaines – et pour en finir avec les notions de territorialité –, revenons à la scène du début et au prix Médicis de Jacqueline Harpman : la voici couronnée pour un beau livre, mais aussi portée à la victoire par le système « Galligrasseuil » bien parisien. Qu'importe à Baudelaire : se serait-il trompé ?